

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

67 | 2012

Varia

---

### *Pathos et Praxis* : Eisenstein contre Barthes

*Pathos and praxis : Eisenstein against Barthes*

Georges Didi-Huberman



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4522>

DOI : 10.4000/1895.4522

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 8-23

ISBN : 978-2-913758-69-8

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Georges Didi-Huberman, « *Pathos et Praxis* : Eisenstein contre Barthes », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4522> ; DOI : 10.4000/1895.4522

---



1. Alexandre Rodtchenko, affiche pour *le Cuirassé Potemkine*, 1925.

## *Pathos et Praxis* : Eisenstein contre Barthes

par Georges Didi-Huberman

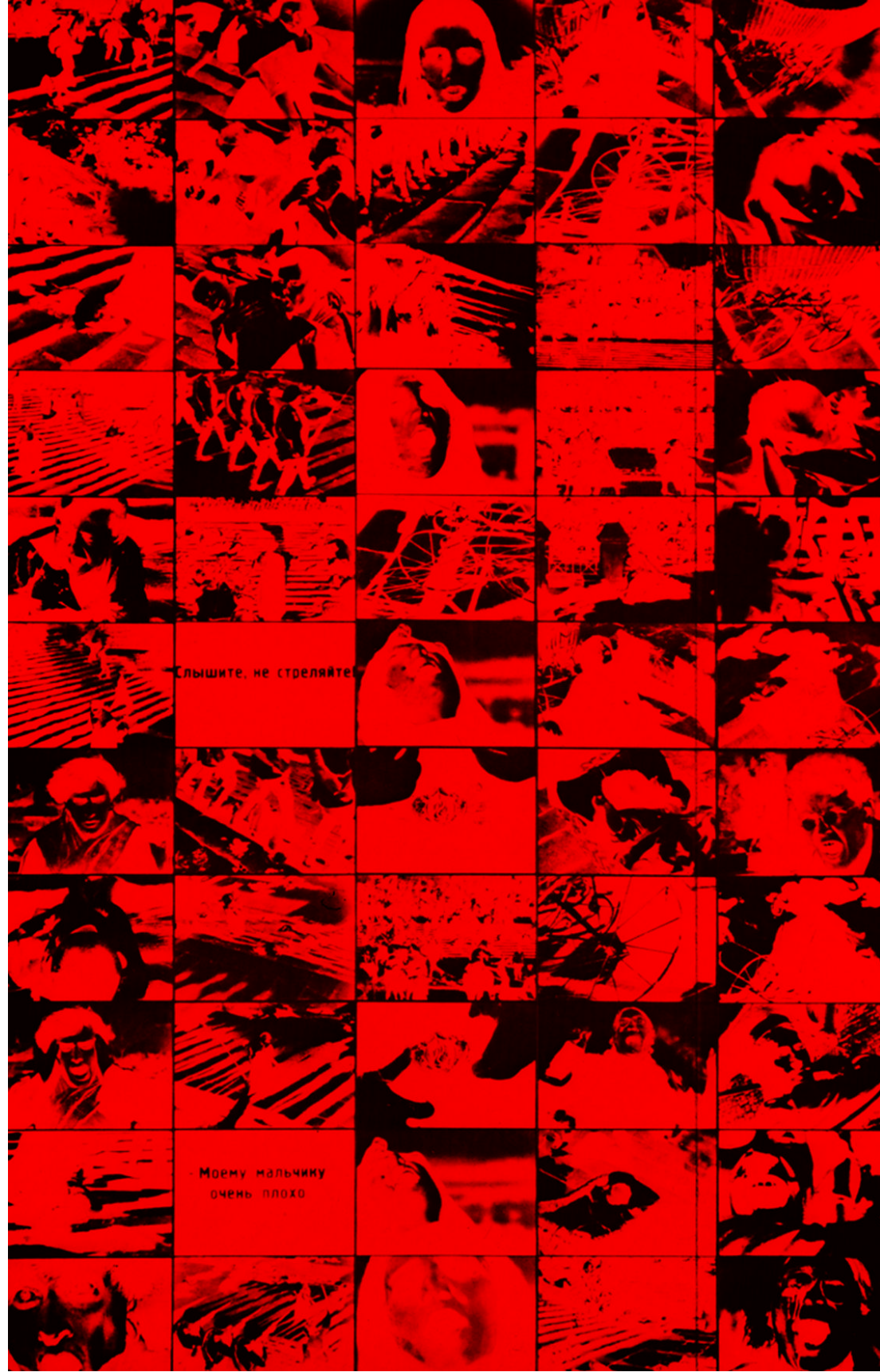
Les notes inédites d'Eisenstein pour une *Histoire générale du cinéma*<sup>1</sup> apparaissent, dans leur globalité, comme l'esquisse protéiforme d'une grande entreprise dialectique constamment animée par un double rythme, quelque chose comme une respiration ou un perpétuel battement de cœur. D'un côté Eisenstein comprend le cinéma comme une sorte de gigantesque diastole, une extraordinaire *ouverture du champ* de l'image : il en appelle donc à une *anthropologie* dans laquelle viennent se bousculer les dithyrambes grecs et les pèlerinages chrétiens, le théâtre de marionnettes et la peinture en grisaille, les Égyptiens et Picasso, les rouleaux chinois et les retables de Van Eyck, les poteries péruviennes et les poèmes de Verlaine, le théâtre javanais et le photomontage constructiviste, parmi les innombrables exemples convoqués... Il s'agit de situer le cinéma à la pointe d'une observation générale sur l'efficacité des images et les mouvements – psychiques, physiques, sociaux – qu'elles requièrent et qu'elles suscitent en même temps. Voilà pourquoi Eisenstein, en dépit du scientisme « socialiste » et des prises de parti auxquelles il fut constamment requis de rendre des comptes, n'a jamais hésité à concevoir les images dans la perspective pluridisciplinaire d'une sorte de *mythopoïétique*, perspective que l'on trouve à l'œuvre chez nombre de ses contemporains tels qu'Aby Warburg ou Marcel Mauss, Carl Einstein ou Georges Bataille, par exemple.

D'un autre côté – qui n'a rien de contradictoire avec le premier –, Eisenstein aborde le cinéma en praticien et en penseur *matérialiste*. Il engage alors, par un mouvement de systole, pourrait-on dire, un *resserrement du point de vue* sur le lieu crucial de sa théorie du montage, là où tout se refend et se réorganise concrètement : je veux parler du *choc visuel* que suppose sa conception dialectique et dynamique des images. Voilà pourquoi il se situe également dans la proximité avec des artistes ou des penseurs tels que Bertolt Brecht ou László Moholy-Nagy, Walter Benjamin ou Ernst Bloch. Il faut rappeler, par exemple qu'Ernst Bloch aura compris le montage comme la procédure centrale de toute la modernité artistique – l'« héritage de notre temps », disait-il, soit tout ce qui nous reste de la « cohérence effondrée » d'un monde ayant eu à subir les ravages du premier conflit mondial<sup>2</sup>.

Rappelons aussi comment Walter Benjamin situait cette économie du choc dans les montages épiques – théâtraux, mais d'emblée saisis dans leur proximité au cinéma – chez Bertolt Brecht :

1. S. M. Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma (1946-1947)*, établi par Naoum Kleiman, introductions de N. Kleiman, Antonio Somaini et François Albera [à paraître en français à l'AFRHC].

2. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978 [1935], p. 9.



2. Naum Kleiman, montage de plans du *Cuirassé Potemkine*, s. d.

Le théâtre épique, comparable en cela aux images de la bande cinématographique, avance par à-coups. Sa forme foncière est celle du choc, par lequel des situations particulières de la pièce, bien détachées les unes des autres, vont se heurter les unes aux autres. [...] Ainsi se créent des intervalles qui entravent plutôt l'illusion du public. Ils paralysent sa disposition à s'identifier. Ces intervalles sont réservés à sa prise de position critique (envers le comportement représenté des personnages et envers la manière dont il est représenté)<sup>3</sup>.

La difficulté de comprendre Eisenstein tient, évidemment, à la *dialectique hétérodoxe* qu'il met en œuvre en dépit de tous les usages idéologiques et théoriques habituels. Il ne réduit jamais sa « vérité », ni à un *savoir absolu* qui serait issu du dépassement spéculatif des antinomies, ni à une *position absolue* qui serait issue du conflit entre deux partis opposés (« illusion » contre « vérité », par exemple). Dans sa dialectique interviennent constamment – voilà l'hétérodoxie – le *mythos* dans le *logos* (selon la leçon des anthropologues ou de la psychanalyse freudienne) et le *pathos* dans la *praxis* (selon la leçon des poètes ou, encore une fois, de la psychanalyse, mais aussi de la psychologie des émotions développée par Lev Vygotski<sup>4</sup>). Il lui fut, par exemple, impossible de dégager une connaissance du Mexique contemporain sans faire appel à ses mythes, ses croyances, ses superstitions, ses rituels, ses *survivances*, tout cela qui forme un matériau temporel où devait se comprendre, à ses yeux, l'énergie même des Mexicains pour s'émanciper de leurs séculaires aliénations et pour trouver les conditions de leur propre *futur* révolutionnaire.

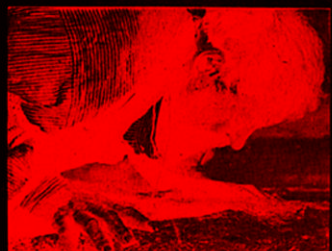
Il fut tout aussi vain, aux yeux d'Eisenstein, de vouloir comprendre la *praxis* révolutionnaire sans faire appel au *pathos* qui en fournit, pourrait-on dire, les prémisses mêmes de passage à l'acte corporel. Parce qu'elle a été mal comprise – ou tout simplement refusée –, cette dialectique hétérodoxe du *pathos* et de la *praxis* a conditionné en grande partie les débats inhérents à la réception de l'œuvre d'Eisenstein. Par exemple, l'affiche conçue par Alexandre Rodtchenko pour *le Cuirassé Potemkine*, en 1925 (fig. 1), construit une antinomie violente de canons pointés et des foules massacrées sur l'escalier d'Odessa ; elle suggère donc la *prise de parti* que furent obligés d'adopter les différents corps d'armée vis-à-vis du peuple qui se soulevait. Tandis que le montage, produit ultérieurement par Naoum Kleiman à partir des photogrammes du *Cuirassé Potemkine*, suggère une *prise de position* bien plus complexe, bien plus anthropologique, comme réglée sur un atlas – un montage – de multiples « formules pathétiques » (fig. 2), ainsi qu'Eisenstein lui-même en avait donné l'aperçu dans la double page conçue en 1930 pour la revue *Documents* à partir des photogrammes de *la Ligne générale* (fig. 3-4).

Le rapport établi par Eisenstein entre *pathos* et *praxis* – soit entre les modifications corporelles des sujets *atteints* par l'histoire et les modifications historiques *agies* par les sujets politisés –, ce rapport semble bien construit, composé, *monté à chaque fois*, dans quelque chose dont la complexité nous empêche, finalement, de réduire son œuvre à une mystique jungienne d'un côté (soit à un art de

3. Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » [2<sup>e</sup> version], trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003 [1939], p. 45.

4. Cf. Lev Vygotski, *Psychologie de l'art*, trad. Françoise Sève, Paris, La Dispute, 2005 [1925]. *Id.*, *Théorie des émotions. Étude historico-psychologique*, trad. N. Zavialoff et C. Saunier, Paris, L'Harmattan, 1998 [1931-1934].





La Ligne générale, 1929. Mise en scène de S. M. Eisenstein et G. Alexandrof. Opérateur : Edouard Tissé. — Paysans en procession dans la campagne cherchant à faire tomber la pluie.



La Ligne générale. — De gauche à droite et de haut en bas : 1 et 3. Le Printemps. — 2. Paysans attelés à la charrue. — 4. Le koulak. 5. La femme du koulak. — 6. Porc. — 7 et 9. Le taureau Fomka. — 10, 12, 13 et 15. Paysans. — 11. Le komsomol; — 14. Truie allaitant.

3-4. Sergueï Mikhailovitch Eisenstein, montage de plans de *la Ligne générale*, dans *Documents*, n° 4, 1930, pp. 218-219.

l'extase ou du lyrisme pathétique), à une propagande stalinienne de l'autre (soit à un art du *message* ou du mot d'ordre). Les images d'Eisenstein fascinent, mais elles exaspèrent aussi. Car rien n'est plus exaspérant d'être fasciné, ou de se voir « transporté hors de son siège de spectateur », comme le cinéaste prétendait en susciter l'expérience. Rien n'est plus exaspérant, pour un discours de la vérité, de se sentir risquer d'être dupe de l'image.

\*

On sait le rôle considérable qu'a joué en France, dans la reconnaissance des phénomènes idéologiques dont les images sont investies, la critique, par Roland Barthes, de nos « mythologies » contemporaines<sup>5</sup>. Barthes a rejeté le *mythos* en tant que mensonge sur la *praxis* historique (au bénéfice de l'*épos*, par exemple), comme il a rejeté le *pathos* en tant que mensonge esthétique contenu dans les effets de « choc » (au bénéfice du *punctum*, par exemple). Certes, il a introduit un légitime soupçon face aux images « médiatiques » de la douleur, en particulier lorsque celles-ci font montre de sensationnalisme et de sentimentalisme. Mais il a, dans le même temps, simplifié le problème de manière si élégante que ses disciples auront, comme pour prolonger l'élégance du style de sa pensée, reconduit ses simplifications sans trop y prendre garde. Par exemple, Barthes s'est penché sur une « photo-choc » qui représentait « la douleur de la fiancée d'Aduan Malki, le Syrien assassiné » : ayant à peine dénoncé dans d'autres photographies une « surconstruction » qui veut trop « signifier l'horrible pour que nous l'éprouvions », il admettait que dans celle-ci « le fait surpris éclate dans son entêtement, dans sa littéralité, dans l'évidence même de sa nature obtuse ». Mais il refusait aussitôt de recevoir le *tragique* de cette image qui n'incite, selon lui, qu'à une « purge émotive », par différence avec la construction *épique* de l'histoire, celle qui, selon Brecht, permettrait seule une « catharsis critique » (mais le mot *catharsis* ne veut-il pas, justement, signifier la « purge émotive » ?)... Tout cela pour ramener – pour simplifier – l'horreur photographiée à la seule situation du spectateur confortablement installé devant la photographie : « L'horreur vient de ce que nous la regardons du sein de notre liberté »<sup>6</sup>.

Roland Barthes, dans les mêmes années, fit un mémorable compte rendu critique de l'exposition photographique *The Family of Man* conçue par Edward Steichen<sup>7</sup>. Il s'est alors retrouvé devant d'autres images pathétiques, d'autres images de la douleur (mais aussi du plaisir), d'autres images de la mort (mais aussi de la vie) ; il a vu les pleureuses d'Alvarez Bravo au Mexique, de Margaret Bourke-White en

5. Roland Barthes, *Mythologies*, éd. É. Marty, *Œuvres complètes, I*, Paris, Le Seuil, 2002 [1957], pp. 671-870.

6. R. Barthes, « Photos-chocs », *ibid.*, pp. 751-753.

7. R. Barthes, « La grande famille des hommes », *ibid.*, pp. 806-808. Cf. Edward Steichen (dir.), *The Family of Man*, New York, The Museum of Modern Art, 1955. Sur cette exposition elle-même mémorable, cf. E. Steichen, *A Life in Photography*, Londres, W. H. Allen, 1963, chap. 13 (non paginé). *The Family of Man. Témoignages et documents*, Luxembourg, Centre national de l'Audiovisuel-Éditions Artevents, 1994. E. J. Sandeen, *Picturing an Exhibition. « The Family of Man » and 1950s America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995. P. Di Felice et P. Stiwer (dir.), *The 90s : A Family of Man ? Images de l'homme dans l'art contemporain*, Luxembourg, Casino Luxembourg-Forum d'Art contemporain, 1997. J. Back et V. Schmidt-Lisenhoff (dir.), *The Family of Man, 1955-2001. Humanismus und Post-moderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marbourg, Jonas Verlag, 2004.



Inde et en Corée, d'Eugene Smith dans les ghettos noirs américains<sup>8</sup>... Or, plutôt que de regarder ces images pour elles-mêmes – dont certaines, il ne le dit jamais, sont tout simplement admirables –, Barthes aura préféré élargir son point de vue et, du coup, protester en général contre la « très vieille mystification » qui, selon lui, donnait à l'exposition son principe même : « supprimer le poids déterminant de l'Histoire » en postulant « l'universalité des gestes humains » sur la base d'une « communauté de Nature », d'une « grande famille de l'Homme » formant unité – unité « magique » et ambiguë dans ses conséquences politiques – par-delà toutes ses variations, toutes ses injustices historiques<sup>9</sup>. Ce que Barthes tentait là de simplifier ? D'abord, que l'exposition *Family of Man* ne fut peut-être pas, autant qu'il voulut le dire, éloignée d'un point de vue sur l'histoire : en témoignent, par exemple, les nombreuses références aux guerres récentes, aux génocides, à la terreur politique. On pourrait presque voir dans cette exposition une réponse photographique à l'introduction, par le tribunal de Nuremberg – qu'évoquent certaines images choisies par Steichen – du concept juridique de « crime contre l'humanité ». D'autre part, nous savons qu'à travers des œuvres telles que *l'Espèce humaine* de Robert Antelme<sup>10</sup>, il était possible, en ces mêmes années, de parler des « gestes humains » sans sacrifier à la mièvrerie spiritualiste que Barthes veut, à bon droit, dénoncer.

L'une des grandes préoccupations de Barthes, dans son regard porté sur les images, aura toujours été de distinguer deux régimes de sens que l'article des *Mythologies* consacré aux « photos-chocs » nomme déjà très précisément : d'un côté s'impose le « signe pur », c'est-à-dire le signe visuel qui cherche la « lisibilité parfaite » et donc, à ce titre même, « ne nous désorganise pas », comme Barthes l'écrit superbement ; de l'autre côté surgit la « nature obtuse » d'une « évidence » irréductible, cela même qui, dans une image, peut nous atteindre, nous bouleverser, délivrer une vérité<sup>11</sup>. Nous devons, alors, convenir d'un renversement des hiérarchies auxquelles veut nous obliger le raisonnement iconographique standard : la « lisibilité parfaite » d'une image est désormais à envisager comme un *effet rhétorique* comparable à ce que, dans un contexte littéraire, Barthes nommait, justement, « l'effet de réel »<sup>12</sup>, quelque chose comme un *cliché réaliste*. À l'inverse, quand « le fait surpris éclate dans son entêtement » et, du coup, rend l'image mystérieuse, le réel fait retour par une sorte de *contre-effet* où se délivre une expérience de l'étrangeté que, plus tard, Barthes choisira de nommer le *punctum*.

Cette distinction – ô combien féconde – entre les deux régimes signifiants de l'image a été théorisée par Barthes, entretemps, sous la terminologie du « sens obvie » et du « sens obtus »<sup>13</sup>. Or, il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'exemple sur lequel Barthes développait sa distinction n'est autre qu'une série d'images de lamentations prises dans *le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein. Il s'agissait donc de situer où de telles images ne rendaient visible que de la « signification » (sens obvie) et où elles par-

8. E. Steichen (dir.), *The Family of Man*, op. cit., pp. 138-141 et 146-149.

9. R. Barthes, « La grande famille des hommes », art. cit., pp. 806-808.

10. Robert Antelme, *l'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.

11. R. Barthes, « Photos-chocs », art. cit., pp. 752-753.

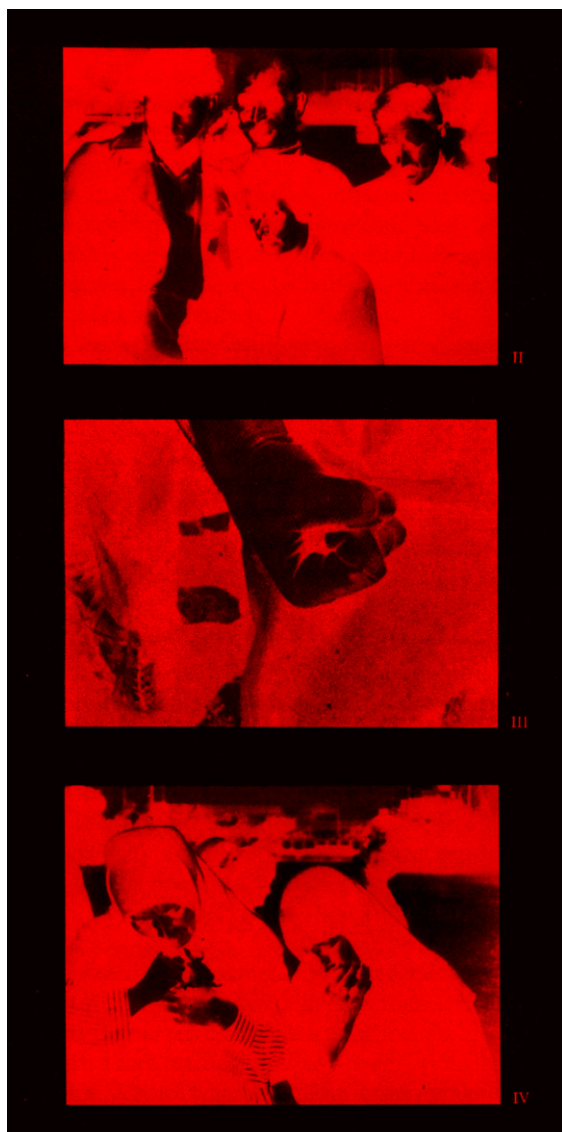
12. R. Barthes, « L'effet de réel », art. cit., pp. 25-32.

13. Id., « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein » [*Cahiers du cinéma* n°222, juillet 1970], éd. É. Marty, *Œuvres complètes, III*, Paris, Le Seuil, 2002, pp. 485-506.

venaient à délivrer de la « signifiante » (sens obtus), selon un vocabulaire manifestement emprunté à Jacques Lacan. Barthes ne voit d'abord, dans ces femmes éplorées, que du « sens obvie [...] à l'état pur » : manière de « lire » le cinéma d'Eisenstein comme une iconographie saturée d'emphase, de sur-

signification, de « décoratisme » gestuel – jusque dans le rapport établi avec la tradition picturale de la *Pietà* –, soit, pour finir, une simple *rhétorique réaliste*, pétrie de clichés, et à laquelle il dénie toute polysémie, toute puissance d'ambiguïté :

L'« art » de S. M. Eisenstein n'est pas polysémique : il choisit le sens, l'impose, l'assomme (si la signification est débordée par le sens obtus, elle n'est pas pour cela niée, brouillée) ; le sens eisensteinien foudroie l'ambiguïté. Comment ? Par l'ajout d'une valeur esthétique, l'emphase. Le « décoratisme » d'Eisenstein a une fonction économique : il profère la vérité. Voyez l'image IV [fig. 5] : très classiquement, la douleur vient des têtes penchées, des mines de souffrance, de la main qui sur la bouche contient le sanglot ; mais tout cela une fois dit, très suffisamment, un trait décoratif le redit encore : la superposition des deux mains, disposées esthétiquement dans une ascension délicate, maternelle, florale, vers le visage qui se penche ; dans le détail général (les deux femmes), un autre détail s'inscrit en abyme : venu d'un ordre pictural comme une citation des gestes d'icônes et de *Pietà*, il ne distrait pas le sens mais l'accentue ; cette accentuation (propre à tout art réaliste) a ici quelque lien avec la « vérité » : celle de *Potemkine*. Baudelaire parlait de « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie » ; ici, c'est la vérité de la « grande circonstance prolétarienne » qui demande l'emphase. L'esthétique eisensteinienne ne constitue pas un niveau indépendant : elle fait partie du sens obvie, et le sens obvie, c'est toujours, chez Eisenstein, la révolution<sup>14</sup>.



5. Roland Barthes, montage de plans du *Cuirassé Potemkine*, dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 47.

14. *Ibid.*, p. 489.



6. Roland Barthes, montage de plans du *Cuirassé Potemkine*, dans *l'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, op. cit., p. 48.

Puis, Roland Barthes saisit au vol, dans la même séquence de *Potemkine* – où sont mises en scène les funérailles du matelot Vakoulintchouk –, un unique photogramme qui fait tout à coup chanceler, selon lui, la signification obvie des images et leur « message de douleur » :

La conviction du sens obtus, je l'ai eue la première fois devant l'image V [fig. 6]. Une question s'imposait à moi : qu'est-ce donc qui, dans cette vieille femme pleurante, me pose la question du signifiant ? Je me persuadais vite que ce n'étaient, quoique parfaits, ni la mine ni le gestuaire de la douleur (les paupières fermées, la bouche tirée, le poing sur la poitrine) : cela appartient à la signification pleine, au sens obvie de l'image, au réalisme et au décoratisme eisensteiniens. Je sentais que le trait pénétrant, inquiétant comme un invité qui s'obstine à rester sans rien dire là où on n'a pas besoin de lui, devait se situer dans la région du front [et cela dans] un rapport ténu : celui de la coiffe basse, des yeux fermés et de la bouche convexe. [...] Tous ces traits (la coiffe loustic, la vieillarde, les paupières qui louchent) ont pour vague référence un langage un peu bas, celui d'un déguisement assez pitoyable ; joints à la noble douleur du sens obvie, ils forment un dialogisme si ténu, qu'on ne peut en garantir l'intentionnalité. Le propre de ce troisième sens est en effet [...] de brouiller la limite qui sépare l'expression du déguisement, mais aussi de donner cette oscillation d'une façon succincte : une emphase elliptique, si l'on peut dire...<sup>15</sup>.

\*

Ces deux passages méritent que l'on s'y penche un instant. Dans le premier, Roland Barthes ne parle de l'« art » d'Eisenstein qu'entre guillemets : des images qui « foudroient l'ambiguïté » par « emphase » et « décoratisme », un cinéma qui prétend « proférer la vérité » de la révolution

15. *Ibid.*, p. 492.

prolétarienne, tout cela ne fait selon lui que du « sens obvie », quand l'art véritable ne se reconnaît, du moins est-ce la thèse implicitement contenue dans ces lignes, qu'à délivrer son précieux « sens obtus ». Si la toute fin du texte est consacrée par Barthes à une lourde défense du photogramme comme « saisie » authentique du film – je la dis lourde parce que je la sens gênée par ses propres paradoxes et, notamment, par ses références à la théorie eisensteinienne du montage qui propose exactement le contraire, c'est peut-être qu'il pressent, dans son analyse des *images isolées* et immobiles des pleureuses, tout ce qu'il perd des *images montées* et explosives du film lui-même.

Il suffit de revoir la séquence d'où ces photogrammes ont été extraits pour s'en rendre compte. Cette séquence fait partie, bien sûr, d'une narration épique ayant la révolution pour motif principal. Mais le motif n'y fonctionne justement pas comme « sens obvie », « signe pur », unité narrative douée de « lisibilité parfaite » : il ne se donne à voir que dans un *montage de différences* d'où le « sens obtus » fuse à chaque instant, dans chaque intervalle, pour peu qu'on veuille bien se rendre attentif au rythme, à la pulsation même de ces différences. Nous sommes au début de la troisième partie du film, intitulée à la manière d'un slogan politique ou d'un chapitre des romans de Victor Hugo : « La mort demande justice ». Mais ce qu'on voit alors défait immédiatement le sens obvie de cette phrase : c'est un espace de brume inquiétante d'où surgissent, comme dans les tableaux de Caspar David Friedrich, de lents et silencieux voiliers. Tout, alors, s'organise en jeu de contrastes : gréements à l'ancienne (voiles, mâts, cordages) sur fond de docks industriels (grues mécaniques), par exemple. Puis, lorsqu'on aura aperçu le cadavre exposé de Vakoulintchouk, on continuera de voir les hommes pêcher tranquillement dans le port et un petit chat manger son bout de poisson. Lorsqu'on verra la foule descendre l'immense escalier vers le mort ou marcher sur la majestueuse jetée courbe, on s'attardera néanmoins sur le linge qui pend, les triviales culottes, les filets de pêche suspendus en l'air.

Ce que Barthes ne voit pas, surtout, est que la douleur des femmes devant le mort – douleur « classique », dit-il, douleur unilatéralement « décorative » selon lui – n'apparaît pas comme une forme fixe, mais comme un *rythme musical*, un motif toujours dialectisé, un geste toujours complexifié, un affect voué à sa nécessaire transformation. Si Eisenstein ne se contente pas de *montrer* des pleureuses et choisit plutôt de les *monter* dans une extraordinaire variété d'images adjacentes – ainsi, la vieille femme sur laquelle Barthes aura concentré son attention apparaît-elle à trois moments très différents de la séquence, manifestement pour raconter trois états différents de son corps de douleur –, c'est que la lamentation est comprise ou, mieux, construite par le cinéaste dans un sens qui n'est ni fixé, ni obvie. On découvre que le deuil n'affecte si « classiquement » les corps, selon la forme *Pietà* qu'Eisenstein tire des canons iconographiques de l'icône russe, qu'à trouver en lui-même une *énergie autre* destinée, précisément, à détruire cette forme classique : d'une image à la suivante, la lamentation se fait imprécation ; les pleurs de chacun deviennent chants de tous ; l'abattement religieux fait place aux protestations politiques de la *pasionaria* et du jeune militant dont on comprend que les discours, désormais, « réclament justice ». Nous voici donc passés de la sphère religieuse à la sphère politique, et il fallait l'effet (l'emphase) de la première pour que se délivre le contre-effet (le passage à l'acte) de la seconde.

Un moment crucial de la séquence est celui où, parmi la foule, un bourgeois, devant les gestes traditionnels de la déploration – gestes chrétiens orthodoxes, gestes de piété « populaire », comme on dit – va crier, en toute irrationalité, « Mort aux youpins ! » (sans doute vise-t-il les jeunes tribuns, mais



on comprend alors qu'Eisenstein n'aime rien tant que construire des situations manifestes sur la base de significations latentes ou symptomales). À partir de ce moment, les « corps de douleur » et de lamentation se verront animés d'une toute nouvelle énergie : le bourgeois se fait lyncher, les femmes hurlent de colère, une sorte de joie sauvage s'empare de toute la foule en deuil. Révolution, en effet : révolution dans les affects, dans les gestes, dans les corps, dans les décisions collectives.

Eisenstein ne s'est pas contenté de mettre en regard un monde ancien (celui des vieilles pleureuses) et un monde nouveau (celui des jeunes révolutionnaires), puisque les hommes aussi, dans cette séquence, laissent couler leurs larmes et que les veilles pleureuses, elles aussi, savent transformer leur douleur en fureur et en révolte. Le cinéaste introduit là un *désir* et une violence qui dépassent tout sens obvie. Or, il le fait grâce à la mise en œuvre d'une *mémoire* plus subtile, plus profonde que tout ce que Barthes aura voulu reconnaître dans le côté « loustic » – expression un peu canaille choisie pour dénoter l'effet de *punctum* visuel lié au seul accoutrement – de la vieille pleureuse. Cette vieille pleureuse est bien plus que « loustic » : elle est *anachronique* en ce qu'elle puise dans les formes les plus traditionnelles du geste funéraire pour en retirer une forme nouvelle de protestation révolutionnaire. On s'aperçoit enfin que, par le montage constant d'ordres de grandeur hétérogènes – le cadavre du matelot avec le petit chat qui mange, la foule gravement réunie avec les sous-vêtements qui sèchent au soleil –, Eisenstein donne à voir en permanence ce « sens obtus » que Barthes ne reconnaît qu'une seule fois dans le contraste statique entre la « noble douleur » de la pleureuse et son « déguisement assez pitoyable ».

\*

Roland Barthes aura donc suggéré, jusque chez ses meilleurs disciples postmodernes, cette attitude de recul qui tient pour *regard critique* ce qui, souvent, se révèle comme un *refus de regard*. C'est ainsi que, dans un numéro célèbre des *Cahiers du cinéma* intitulé « Images de marque », Alain Bergala n'a voulu voir, dans les images photographiques de douleur et de lamentation, que « l'identification poisseuse à la victime, à ce semblable dont le destin bascule » et par quoi, selon lui, « la photo se donne à désirer comme fétiche, souvenir-écran »<sup>16</sup>. Moyennant quoi, devant l'image célèbre du groupe de femmes et d'enfants arrêtés par les nazis dans le ghetto de Varsovie, pour ne pas avoir à s'apitoyer, il aura préféré « surprendre » – ou plutôt soutenir – du « troisième sens » barthésien dans le seul accessoire vestimentaire, la casquette du petit juif<sup>17</sup>, sans dire un mot de l'événement lui-même que constituent, au premier regard, toutes ces mains levées, tous ces corps pétrifiés et tous ces regards fous de peur sous la menace de mort que l'image documente avec une insupportable précision. On pourrait dire que, pour une bonne partie de la critique post-barthésienne – et post-lacanienne –, le *pathos* serait le pire de l'image, étant entendu que l'Imaginaire serait déjà le pire du Symbolique : une illusion lamentable, en somme. Une « captation », une méconnaissance, une erreur. N'y aurait-il donc, dans les images de lamentation, que des images lamentables ?

16. Alain Bergala, « Le pendule (la photo historique stéréotypée) », *Cahiers du cinéma*, n°268-269, juillet-août 1976, p. 46.

17. *Ibid.*, p. 43.

Mais ce point de vue est trivial, défensif voire moraliste. Le mépris du *pathos* dans le champ politique s'apparente au rejet du *kitsch* – le « mauvais genre », la « faute de goût » – dans le champ esthétique. On peut le déconstruire de différentes façons : grâce à l'esthétique des intensités selon Friedrich Nietzsche, l'anthropologie des *Pathosformeln* selon Aby Warburg, la métapsychologie des affects et des représentations selon Sigmund Freud, l'ethnologie de l'« expression obligatoire des sentiments » selon Marcel Mauss, la poétique des passions selon Erich Auerbach, la « sociologie sacrée du monde contemporain » selon Georges Bataille ou, plus récemment, ce qu'on pourrait nommer la « politique pathétique » selon Pier Paolo Pasolini et Glauber Rocha. Comment ne pas voir, surtout, que la meilleure réponse à la critique barthésienne du *pathos* se trouve dans le film même d'Eisenstein et, plus généralement, dans la poétique du grand cinéaste et théoricien qu'il était ?

D'une part, les scènes de deuil et de lamentation occupent presque toujours chez Eisenstein des positions charnières dans ses constructions dramaturgiques : on peut le voir dans *la Grève*, qui se termine sur la vision des cadavres de grévistes assassinés, vision dont l'axe légèrement plongeant, à hauteur d'homme, est celle-là même de quelqu'un qui viendrait constater (selon le point de vue de l'histoire ou de la *praxis*) ou se recueillir (selon le point de vue du deuil ou du *pathos*). Il y a aussi, dans *Octobre*, des révolutionnaires morts que « pleure », pour ainsi dire, la caméra elle-même ; sans compter l'inversion structurale de cette situation dans la fameuse scène d'« Orphée mis à mort par ses ménades (ses bourgeoises) mêmes »...

Dans *la Ligne générale*, on pleure collectivement un taureau empoisonné. Dans *Que viva Mexico !*, les rituels de deuil – mi-païens, mi-chrétiens – traversent toute la narration, dans une économie des images qui oscille constamment entre style documentaire et composition surréaliste. Quant à la construction du *Pré de Béjine*, elle est tout entière tendue entre deux scènes funéraires, deuil de la mère au début et deuil de l'enfant à la fin. Dans *Alexandre Nevsky*, on pleure bien sûr la bravoure des soldats morts au champ d'honneur. Dans *Ivan le terrible*, enfin, les veillées funèbres sont grandiloquentes et menaçantes comme elles l'étaient sans doute sous Staline : elles sont paranoïaques et politiquement détournées, amoureuses mais aussi vengeresses, conspiratoires et excessives jusqu'à la folie.

Il faudrait, d'autre part, engager un travail spécifique pour prendre la mesure de la *réponse théorique* apportée par Eisenstein lui-même en vue de dégager le *pathos* de toute faiblesse « psychologique », c'est-à-dire en vue de produire des *images de lamentation* qui ne fussent pas pour autant des *images lamentables* : bref, des images du *pathos* qui ne fussent pas pour autant déconnectées de la *praxis* et de l'histoire politique. Dès 1922, Vladimir Maïakovski prenait position contre le cinéma « pleurnichard » d'Hollywood :

Pour vous le cinéma est un spectacle.  
 Pour moi, c'est presque un moyen de comprendre le monde.  
 Le cinéma – pourvoyeur de mouvement. [...]  
 Le cinéma – un semeur d'idées.

Mais le cinéma est malade. Le capitalisme a recouvert ses yeux d'or. D'habiles entrepreneurs le conduisent par la main dans les rues. Ils ramassent de l'argent en touchant le cœur avec leurs sujets pleurnichards. Nous devons mettre fin à cela<sup>18</sup>.

Eisenstein lui-même a repris cette critique. Mais il n'a pas voulu ignorer pour autant l'ancrage du *pathos* au cœur même de la *praxis* révolutionnaire. Ce que construit la scène du deuil, dans *le Cuirassé Potemkine*, n'est autre que la transformation dialectique des *peuples en larmes* vers leur puissance historique en tant que *peuples en armes*. C'est ainsi que le deuil apparaît comme une charnière – Eisenstein dit : une *césure*, reprenant implicitement, sur le plan cinématographique, le principe hölderlinien de la césure poétique – entre l'inertie d'accablement du peuple et son mouvement d'émancipation :



7. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *le Cuirassé Potemkine*, 1925 [Photogramme].

18. Cité par François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 154.

En effet, approximativement en son milieu, le film est coupé par le temps mort d'une césure ; le mouvement tumultueux du début s'arrête complètement, pour reprendre une deuxième fois son élan dans la seconde moitié du film. [...] Le rôle d'une telle césure incombe à l'épisode de Vakoulintchouk mort et aux brumes d'Odessa. [...] Quelques plans de poings qui se serrent, [voilà qui] permet au thème du deuil du supplicié de faire le bond dans le thème de la colère [fig. 7-8]<sup>19</sup>.



8. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *le Cuirassé Potemkine*, 1925 [Photogramme].

19. S. M. Eisenstein, *la Non-indifférente Nature, I*, trad. L. et J. Schnitzer, *Œuvres, II*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976 [1945-1947], pp. 54 et 56.



Eisenstein a dit quelque part – dans son essai de 1933 sur le cinéma et la littérature – que la scène du deuil, dans le *Potemkine*, était intimement liée pour lui au souvenir d'un vers poétique : « Un silence de mort était suspendu en l'air »<sup>20</sup>. Comment ne pas se souvenir aussi du chapitre composé par Victor Hugo, dans *les Misérables*, sous le titre « Un enterrement : occasion de renaître », et où l'on peut lire, entre autres phrases : « Comme tout ce qui est amer, le deuil peut se tourner en révolte »<sup>21</sup> ? Comment ne pas reconnaître au *pathos* son rôle charnière dans toute *praxis* historique ?

Cet article reprend une intervention prononcée lors de la Journée d'études du 28 mai 2011 à l'INHA – « S.M. Eisenstein. Histoire, Généalogie, Montage » – organisée par le Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images et l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel, sous la direction d'Antonio Somaini. Il paraîtra en anglais avec d'autres essais dans le volume consacré aux *Notes pour une Histoire générale du cinéma* d'Eisenstein à Amsterdam University Press en 2013.

20. S. M. Eisenstein, « Le cinéma et la littérature (de l'imaginité) », trad. A. Zouboff et M. Iampolski, *le Mouvement de l'art*, éd. F. Albera et N. Kleiman, Paris, Le Cerf, 1986 [1933], p. 28.

21. Victor Hugo, *les Misérables*, *Œuvres complètes. Roman, II*, éd. A. Rosa, Paris, Robert Laffont, 1985 [1845-1862], p. 834.